

LIVRET DES INTERVENANT·E·S

Arts (cinéma) et écocritique. Formes de la catastrophe, d'Asie et d'ailleurs –

6 - 8 décembre 2021

Depuis les textes pionniers de Rachel Carson (*Silent Spring*, 1962) définissant son champ et les premiers usages en études littéraires du terme « écocritique » (Barry, Rueckert 1978) jusqu'aux interrogations actuelles sur la perspective écocritique en arts après l'accélération du réchauffement climatique et les catastrophes violentes en chaîne de ces vingt dernières années (Fukushima, crises de la biodiversité, fonte des glaciers et de la calotte glaciaire, méga-feux, typhons, inondations et glissements de terrain, etc.), l'esthétique a été profondément reconfigurée par les enjeux environnementaux. L'ambition de ce colloque est de proposer un espace de réflexion collectif pour ces enjeux contemporains de l'écocritique, en choisissant trois accentuations de ce champ problématique. Tout d'abord, en plaçant le cinéma au cœur d'une réflexion esthétique qui le dépasse largement, pour partir du statut de son statut d'art prototypique de l'anthropocène (Jennifer Fay 2019). Ensuite en prenant au sérieux la nécessité d'une pensée locale, et donc en partant des questionnements esthétiques qui parcourent le champ des études aréales asiatiques de notre laboratoire l'Institut d'Asie Orientale. Enfin, en plaçant au cœur de nos réflexions la question de la catastrophe et de la manière dont elle atteint nos formes de vie.

De nombreuses recherches ont démontré la valeur heuristique de l'étude des catastrophes et de leur présence dans la culture visuelle et artistique en général. Ressaisie par « l'évènement anthropocène » (Bonneuil/Fressoz 2013), la réflexion sur la représentation des catastrophes environnementales nous invite à penser « l'habitabilité du monde » (Lussault 2013) comme critère premier de mesure et de compréhension de notre rapport au monde. Dans un monde durablement abîmé le cinéma et les autres arts sont conduits aux limites des logiques « représentationnelles » et mis au défi de nous réapprendre à percevoir, à voir, à comprendre notre rapport à ce monde aux coordonnées bouleversées (Timothy Morton 2013).

Cette manifestation scientifique aura comme pour double objectif de témoigner de la pluralité des formes artistiques mettant en scène des formes de vies abîmées et transformées par les catastrophes environnementales, climatiques, politiques (souvent de manière intriquée) et de créer un espace commun de réflexion sur les enjeux de l'écocritique dans le champ des humanités environnementales. Il s'agira enfin de considérer les enjeux éducationnels de l'écocritique : comment les modulations esthétiques du registre de l'attention et de la perception modifient notre compréhension et notre manière de nous lier à soi-même, aux autres (humains et non-humains) et au monde.

Le pari consiste à chercher dans l'écocritique comme méthode de lecture des œuvres à l'aune de leurs enjeux environnementaux des réponses ou des expressions possibles des grandes questions des humanités environnementales. En explorant les relations entre productions esthétiques et environnement et en dotant l'étude des textes, des images, des sons et des films d'outils analytiques l'écocritique s'imposerait comme le lieu de contributions majeures au débat sur l'anthropocène.

Lundi 6 décembre 2021

Conférence inaugurale

Jennifer Fay

Jennifer Fay is Professor of Cinema & Media Arts and English at Vanderbilt University and co-editor of the Contemporary Film Directors series at University of Illinois Press. Fay's research focuses on transatlantic film and media theory, the relationship between media aesthetics and politics, environmental humanities, and comparative film histories. In her monograph *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene* (2018), Fay outlines a theory of the Anthropocene as a constructed aesthetic experience. Her various publications include *Theaters of Occupation: Hollywood and the Re-education of Postwar Germany* (2008), *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and The Cultures of Globalization* (co-edited with Justus Nieland, 2010), as well as her latest essay "Bankers Dream of Banking, or Against the Interpretation of Dreams" (published in *Deep Meditations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures*, eds. Karen Redrobe and Jeff Scheible, 2021). Fay's article "Must We Mean What We Film?: Stanley Cavell's Candid Camera" (in *Discourse*, Vol. 42.1-2, 2020) as well as her ongoing work on Hannah Arendt's and Cavell's reflections on (cinematic) thinking form the starting point for her current research project, which considers theories of sincerity in relation film and digital media theory.

A Portal to Another World: Tsai Ming-liang's Climate Fiction

In April 2020, Arundhati Roy marveled at how the Coronavirus pandemic had afflicted the world's richest countries "bringing the engine of capitalism to a juddering halt" perhaps not permanently, but long enough for us to consider alternatives to the unjust and toxic status quo. For Roy the Coronavirus, while deadly, is full of revolutionary potential: "Historically pandemics have forced humans to break with the past and imagine their world anew. This one is no different. It is a portal, a gateway, between one world and the next." We can either drag our ruined world (the "data banks and dead ideas, our dead rivers and smoky skies") with us, or "walk through lightly" ready to create something new. The pandemic is both an interruption and a hold, it is both a time and space through which we may pass.

Imagining a similar pandemic in 1998 but projecting it into a future, Tsai Ming-liang figured such a portal between worlds as a hole—*The Hole*— between apartments through which antagonisms fester and body fluids flow until our heroine is lifted from near death into the light, and perhaps love, in the apartment above. The pandemic is the cause of social isolation and the reason there are so few people left in this crumbling apartment complex, which is the geographic totality of the film beyond which there is nothing but torrential rain. But what makes the woman's apartment unlivable is not the flue (though she contracts it) nor the hole (though through it her upstairs neighbor urinates and vomits). It is rather than she is caught between the dark, unending rain outside and the bad plumbing that floods her apartment inside. This would be a story of utter, post-apocalyptic despair, but here, as in all of Tsai's film, there is still a minimal hospitality to come not through a break in the clouds, but a through hole in the ceiling large enough to fit a body without baggage. The revelation is an unforeseen intimacy between neighbors.

This presentation thinks with a few of Tsai's films in which crumbling mise-en-scene, bad plumbing, water-logged apartments, and persistent rain conspire to evict characters from their homes and worlds (*The Hole*, *Rebels of a Neon God*, *Goodbye Dragon Inn*, *I Don't Want to Sleep Alone*). At once fantastic and utterly banal, the wet, wasted world of his movies projects the effects of rising tides and inclement weather events of the Anthropocene, a world made for human living that has turned out to be inimical to human life. But these are not films of despair. The make-shift shelters and invitations to share an apartment or a bed belong to a post-catastrophic world full of possibility, as if proleptically filmed from other side of the coronavirus portal.

Mardi 7 décembre 2021

Conférence d'ouverture

Catherine Larrère

Philosophe, professeure émérite à l'Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne. Spécialiste de philosophie morale et politique, elle a contribué à introduire en France les questions d'éthique et de philosophie environnementales. Ouvrages récents : (avec Raphaël Larrère) *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 2015 ; *Bulles technologiques*, Marseille, Wildproject, 2017; *Le pire n'est pas certain*, Paris, Premier Parallèle, 2020. Elle a également dirigé, avec Rémi Beau, *Penser l'anthropocène*, Paris, Presses de SciencesPo, 2018.

La catastrophe : théorie et fiction

Si la situation environnementale actuelle, avec son lot de catastrophes, a profondément remodelé l'esthétique, elle s'est aussi traduite par une série de théories de la catastrophe ou de l'effondrement. Or, bien loin que les fictions et les productions imaginaires servent à illustrer ces théories, c'est plutôt le contraire qui se produit : ces visions catastrophistes ou collapsologues sont très largement dépendantes de la fiction. Ce n'est pas la théorie qui aide à comprendre la fiction, c'est la fiction qui peut nous donner accès à ce que la théorie ne peut pas formuler.

Table ronde : (Re)présentations des radiations et du nucléaire. Photographie et cinéma japonais

Frédéric Monvoisin

Frédéric Monvoisin enseigne l'analyse géopolitique du cinéma et la mondialisation de la culture à Sciences-Po Saint Germain-en-Laye. Il est également chercheur associé à l'Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV) de la Sorbonne Nouvelle et donne des cours en histoire de l'art à l'Universités Panthéon-Sorbonne, au département d'Etudes cinématographiques et audiovisuelles de la Sorbonne-Nouvelle et au département d'Etudes japonaises de l'Inalco. Spécialisé dans l'étude géopolitique des cinémas d'Asie Orientale, il a séjourné dans plusieurs pays en intégrant des établissements locaux pour avancer ses recherches (Université de Yonsei, Institut des arts de Jakarta, Centre de recherches international en études japonaises de Kyoto). Auteur de *Cinémas d'Asie, analyse géopolitique* et *Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui*, il a travaillé avec Max Tessier sur la 3^{ème} édition du livre *Le Cinéma japonais*.

Hiroshima, le nucléaire et le Japon : les écrans du désaccord

En août 1945, le Japon subit les deux seules frappes nucléaires qu'une population n'ait jamais subi dans l'histoire de l'humanité. Proche dans le temps et dans l'espace, les bombes de Hiroshima et Nagasaki hantent un imaginaire collectif mondial,

marqué par l'horreur que ça ait eu lieu et que cela puisse recommencer. Mais la question du nucléaire au Japon ne se limite malheureusement pas à ces drames qui seront des sujets interdits jusqu'à la fin de l'occupation américaine. Avec le retour à la souveraineté, le sujet fait surface et la ville de Hiroshima engage un travail de patrimonialisation : il s'agit autant de trouver des moyens de commémorer la mémoire des victimes et de la ville que de faire connaître l'horreur qui s'y ait déroulée. Dans le même temps, le gouvernement japonais lance un programme de développement de l'énergie nucléaire dont la promotion se fera par des médias comme la télévision. Entre les horreurs de la bombe atomique mis en lumière par le cinéma et les bienfaits du nucléaire énergétique, le Japon se trouve tirailler et constitue un imaginaire complexe autour de la question. S'ajoute à cela, l'incident de Castle Bravo, un incident nucléaire qui impactera la vie de l'archipel en 1954, amplifiant les craintes face à cette puissance incontrôlable.

Élise Domenach

Elise Domenach est MCF HDR en études cinématographiques à l'ENS de Lyon, membre titulaire de l'IAO (UMR CNRS 5062). Auteure de deux livres sur la pensée du cinéma, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme* (PUF, 2011) et *L'Ecran de nos pensées. Stanley Cavell, la philosophie, le cinéma* (dir., ENS Editions, 2021) elle travaille en philosophie du cinéma sur le scepticisme au cinéma, l'écocritique et le cinéma japonais depuis Fukushima. Elle a publié en 2015 au Japon un ouvrage sur *Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonaise / Fukushima in film. Voices from the Japanese Cinema* (Tokyo Univ. Press). Et publiera en 2022 aux Editions Mimesis une étude sur le cinéma de Fukushima : *Le Paradigme Fukushima au cinéma. Ce que voir veut dire*.

**Ce que voir veut dire. Les "documentaires de la perspective du désastre"
(Fukushima 2011- 2013).**

Je présenterai dans cette intervention une partie de mon étude sur « le paradigme Fukushima » au cinéma portant sur les documentaires réalisés juste après la catastrophe de Fukushima. Je propose de les comprendre à l'aide de l'expression de Susan Sontag qui évoque une "perspective du désastre" à propos d'un certain cinéma de science-fiction. J'examinerai la manière dont ce corpus de film rebat les cartes d'un questionnement esthétique classique sur le « voir » ; ce que les films donnent à voir, la manière dont le spectacle peut aveugler, sur le déni de savoir, et finalement sur le retournement possible par les films de notre attention pour le monde. Je m'appuierai pour cela sur des extraits de films de Toshi Fujiwara, de Ryusuke Hamaguchi et Ko Sakai et de Yojiu Matsubayashi.

Aya Motegi

Aya Motegi est doctorante à l'ED 131 « Langue, Littérature, Image » de l'Université de Paris. Après son mémoire de master sur l'éco-esthétique de la cinéaste américaine contemporaine Kelly Reichardt à l'UFR études anglophones de l'Université de Paris, elle travaille actuellement sur la spécificité esthétique et narrative du cinéma japonais contemporain dans le contexte de l'« éco-cinéma ». Son projet de thèse, « *Slow Violence and Eco-cosmopolitanism in Contemporary Japanese Cinema* », porte sur la

manière dont le cinéma japonais contemporain peut sensibiliser à la lente dégradation de l'environnement et aux perturbations écologiques en les rendant perceptibles pour le public.

Représentation de la “violence lente” : contamination radioactive dans *Sayonara* (2015) de Koji Fukada

Cette présentation examinera comment le cinéaste japonais contemporain Koji Fukada aborde la question de la violence quotidienne après la catastrophe de Fukushima : l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima qui s'est produit à la suite du grand tremblement de terre et du tsunami du 11 mars 2011 au Japon ; l'accident qui a forcé de nombreuses personnes à évacuer vers d'autres préfectures, et qui a laissé les problèmes tels que la contamination radioactive, les déchets radioactifs, les rumeurs néfastes, la discrimination à l'encontre des personnes évacuées et le manque d'attention aux victimes telles que les étrangers vivants au Japon et les animaux.

Comme piste d'analyse, nous nous appuyons tout d'abord sur le concept théorique de « violence lente » de Rob Nixon : une sorte de violence dispersée dans l'espace et dans le temps, qui se déroule de manière invisible et progressive et qui n'est pas considérée comme une violence typique. L'accent mis par Nixon sur l'aspect de la lenteur de la violence semble crucial car il soulève des questions sur la manière de la représenter. En effet, comme le suggèrent Nicole Seymour et Katherine Fusco, le processus de crise écologique est trop « non spectaculaire » pour être digne d'un long métrage typique. Il convient alors de s'interroger sur le type de forme esthétique et narrative du cinéma qui peuvent s'engager dans le rendu de la violence longue et ainsi sensibiliser le public malgré la difficulté de cette tâche.

Pour aborder cette question dans le contexte de « post-Fukushima », notamment de la contamination nucléaire en tant que « violence lente », *Sayonara* (2015) de Koji Fukada est intéressant car le réalisateur met l'accent, par le biais de l'éclairage, de la manipulation visuelle et du rythme lent du montage, sur la « lenteur » littérale de la contamination radioactive dans l'histoire où le Japon devient inhabitable à cause de l'explosion d'une centrale nucléaire. En outre, il est également à remarquer que les protagonistes sont une réfugiée d'Afrique du Sud et une androïde qui discutent en les plusieurs langues, en attendant d'être évacués vers d'autres régions du monde, en vain. Ce cadre narratif indique que le film garde une portée mondiale. À cet égard, *Sayonara* peut être un point de départ pour la discussion par rapport à « l'éco-cosmopolitisme », une notion proposée par Ursula K. Heise qui recherche l'imagination et la pensée écologiques pouvant être formulées non seulement par des liens locaux à un certain endroit, mais aussi par des liens déterritorialisés à l'ensemble de l'écosystème.

S'appuyant sur les concepts théoriques ci-dessus, la présentation suggérera que Fukada invite le public à contempler attentivement les images lentes, et nous discuterons de la manière dont ce mode de visionnage contribue à la sensibilisation à la pollution nucléaire et à l'imagination écologique, globale, et éthique.

Élodie Royer

Commissaire d'exposition et critique d'art, Elodie Royer intervient dans le champ de l'art contemporain depuis près de vingt ans. Suite à sa résidence à la Villa

Kujoyama en 2011 où elle mène des recherches sur des pratiques artistiques collectives et performatives apparues au Japon après-guerre, elle s'est spécialisée sur les transformations de la scène artistique japonaise post- Fukushima. Ses textes sont publiés dans des catalogues et revues spécialisées. En 2021, elle rejoint le programme doctoral SACRe à l'ENS pour sa recherche intitulée *Perspectives écoféministes dans l'art contemporain japonais à l'aune de la triple catastrophe du 11 mars* qui vise à relire et relier des pratiques d'artistes femmes et à interroger leurs productions artistiques au regard de l'histoire, des études de genre et de l'écologie. Elle prépare actuellement une exposition pour l'été 2022 à la Maison de la Culture du Japon à Paris, intitulée « *Les Lieux* » qui s'intéresse à la manière dont les territoires d'origine ou de vie surgissent

Lieko Shiga, des « histoires plus qu'humaines »

A partir du travail photographique de Lieko Shiga (née en 1980 à Aichi, Japon), enchevêtré à son territoire et lieu de vie, marqué par la triple catastrophe du 11 mars 2011 et ses conséquences écologiques et politiques, il s'agit de questionner la manière dont une catastrophe « entre » dans une pratique et un processus artistique. De quelle manière a-t-elle ou continue-t-elle de transformer l'imaginaire artistique au Japon? Pour aborder ces questions, des liens pourront être établis avec d'autres approches artistiques ayant en commun un ancrage et un engagement forts à leurs territoires.

Le travail photographique de Lieko Shiga tente d'intégrer son environnement à ses expériences de vie. Elle crée un monde presque rêvé dans ses images qui sont le fruit de mise en situation et de prise de vue réelle, jamais retouchées. En 2008, l'artiste découvre Kitakama, petite ville côtière au Nord-est du Japon, peuplée de familles d'agriculteurs. Elle décide de quitter Tokyo et de s'y installer pour y ancrer son travail de photographie en lien avec cette communauté. « *Au cours de l'hiver 2008, j'ai découvert une magnifique pinède au bord de la mer, et j'ai eu envie d'y rester indéfiniment. Devant l'appareil photo, les habitants ont "joué" pour moi quelque chose de souvent invisible, comme ils le font lors des rituels de leur village. Capturer cette performance était une tentative d'atteindre une possible connexion qui nous relie, quelque chose qui dort dans les profondeurs de la terre et de l'air de Kitakama, et de parvenir à en expérimenter l'ombre de cette 'interrelation'*. » En devenant la photographe officielle de la ville, il s'agit pour Shiga d'aller au plus profond des contextes historiques et sociaux, non pas tant pour exprimer les caractéristiques d'une communauté que de révéler des traces d'activités physiques et symboliques ancrées dans la terre.

En 2011, le tsunami dévaste Kitakama. Sa série photographique *Rasen Kaigan (Spiral Shore)* débutée en 2008 prend alors une autre dimension. Mais pour Shiga, la catastrophe ne doit pas en devenir le sujet. Bien que *Rasen Kaigan* dépeigne la vision surréaliste et post-apocalyptique d'un lieu réel et d'une population en train de vivre une tragédie impensable, l'enjeu pour elle est d'y exprimer la manière dont le tsunami est « entré dans le corps » de cette communauté. Cette série a depuis engendré de nouveaux corpus d'œuvres dans lesquels elle poursuit une même quête photographique et esthétique sur l'interrelation entre humains et non humains, jouant de l'infinie mobilité de leurs positions occupées, réellement et imaginaires.

En recherchant et accueillant des « *histoires plus qu'humaines*² », aventureuses, indépendantes ou locales, les pratiques qui seront convoquées ici, tentent de bousculer les modes de relations à notre environnement et cultiver le soin : elles sont

¹ Lieko Shiga, Museum of Fine Arts Boston, <https://collections.mfa.org/objects/602279>

² Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Les Éditions des mondes à faire, 2020

porteuses de « *nouvelles parentés et de lignées de connexions inventives*³ ». Dans ce monde abîmé⁴ de toutes sortes de façons, mais par des pratiques précises, celles du capitalisme avancé et ce qu'il fait aux vivants, aux sols, au sentiment même de commun, elles sont à la recherche de liens et de territoires : « *non de points à occuper, mais de lignes à tracer, entre des états de réalité différents. Il s'agit de faire des liens, et donc aussi d'en défaire d'autres, en se demandant à qui, à quoi on veut vraiment s'attacher : quels nœuds, quels 'nous'*⁵ ».

Keynote

Gwennaël Gaffric

Gwennaël Gaffric est Maître de conférences en langue et littérature chinoises à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Ses recherches récentes portent sur les thématiques environnementales dans la littérature contemporaine en Chine, à Hong Kong et à Taïwan, en particulier dans la science-fiction. Il a publié *La littérature à l'ère de l'Anthropocène : Une étude écocritique autour des œuvres de l'écrivain taïwanais Wu Ming-Yi* (coll. « Études formosanes », L'Asiathèque, 2019).

La littérature taïwanaise comme marqueur de l'Anthropocène

Quelle contribution l'étude de la littérature taïwanaise pourrait-elle véritablement apporter à un débat mondial sur l'Anthropocène ? Par son histoire coloniale, ses spécificités géographiques et écosystémiques, ses trajectoires sociopolitiques ou bien son statut géopolitique ambigu, Taïwan et sa littérature nous semble pourtant un cas d'étude particulièrement éclairant sur la diversité et l'intrication des enjeux politiques, écologiques et poétiques du plus grand défi de notre temps. Mon intervention s'appuiera sur des explorations littéraires contemporaines et montrera comment les lettres formosanes offrent une opportunité privilégiée pour penser globalement l'Anthropocène.

³ Donna J. Haraway, *op. cit.*

⁴ En référence au titre du n°860-861 de la revue Critique Vivre dans un monde abîmé, janvier 2019, emprunté au texte Arts of Living on a Damaged Planet, ed. Anna Lowenhaupt Tsing (University of Mi

⁵ Marielle Macé, *Suivre la piste des Noues, réinventer nos vies*, <https://linter valle.blog/2019/03/29/suivre-la-piste-des-noues-reinventer-nos-vies-par-marielle-mace-ecrivain-enseignante/>

Cécile Sorin

Cécile Sorin est actuellement professeure au département Cinéma de l'Université Paris 8. Après avoir consacré un ouvrage aux *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, et un second sur le pastiche pasolinien, *Pasolini, pastiche et mélange*, elle consacre ses travaux aux processus de subjectivation dans le cinéma pasolinien et le cinéma français contemporain. Elle est co-animatrice depuis 2019 du collectif de recherche *Écrire en commun(s). Arts, écologies, transitions* avec Makis Solomos, Roberto Barbanti et Isabelle Ginot. Elle a également organisé deux séances consacrées à l'écocritique dans le cadre du séminaire inter-universitaire sur la critique. Elle est par ailleurs co-directrice de la collection « Esthétiques hors cadre » des Presses Universitaires de Vincennes, responsable de la mention du master Cinéma de l'Université Paris 8 et présidente du CAC de l'EUR Artec.

Pour une analyse écopoétique de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini

Pasolini peut apparaître rétrospectivement comme un précurseur artistiviste, un artiste engagé dans une forme de mobilisation politique, sociale, culturelle, écologique, radicale. Du thème du recyclage animant l'arrière-plan de son premier roman mais également d'*Accattone*, de l'attention portée aux processus d'urbanisation (*Mamma Roma*, *Les murs de Sanaa*) à la dénonciation du scandale écologique de la Montedison dans le texte dit « des Lucioles », la question écologique, même si elle n'est pas formalisée en ces termes, apparaît comme une de ses préoccupations récurrentes. Pasolini participe d'une progressive prise de conscience écologique dont *La Rabbia* constitue un moment cinématographique paroxystique tant l'imminence de la destruction planétaire y est suggérée par une accumulation de catastrophes : catastrophe minière, inondations, incendies, et explosions atomiques...

La Rabbia, film de montage d'actualités, dresse un portrait sans concession de l'état du monde au début des années 60. Des images de la bombe atomique viennent scander ce poème-essai. Si Pasolini use sans vergogne du sublime nucléaire (Rob Wilson), il convient toutefois de dépasser l'effet de sidération ainsi produit pour interroger plus fermement la façon dont ces images viennent nourrir une réflexion sur les conditions d'habitabilité de la planète. Il ne suffit pas en effet de montrer la catastrophe pour produire un regard écologique, ce dernier requiert un nouage entre des éléments biographiques, sensibles, subjectifs et des macro-événements (Mark Lussier). L'analyse écopoétique, parce qu'elle s'attache à la dimension sensible et formelle, permet de saisir en quoi, et comment, certaines œuvres favorisent une perception écologique (Blanc Nathalie, Chartier Denis, Pughe Thomas). A la dimension prophétique du film (Marie Fabre), nous préférons donc nous attacher aux questions d'attention et de révolution du regard telles qu'elles peuvent être portées par la fragmentation du film, les jeux d'échelles ou la matérialité des images filmées au banc-titre. *La Rabbia*, la rage, postule à la fois le détachement productif d'un corps qui, habité par la colère, peut comprendre le monde et voir la catastrophe (George Didi-Huberman) mais invite également à une lecture empathique des images d'actualité. Loin d'être contradictoires, ces deux positions participent d'une seule et même de torsion, d'une révolution, afin de produire le retour à une conscience du monde construite sur un rapport inter-sujetif aux images de la catastrophe.

Ysé Sorel Guérin est chargée de cours à l'université Paris VIII et doctorante contractuelle en études cinématographiques sous la direction de Dork Zabunyan et en philosophie sous la direction de Marc Crépon. Ses recherches portent sur la façon dont on peut représenter la catastrophe écologique à travers les images, tant médiatiques que cinématographiques. Elle a étudié à l'École Normale Supérieure de Lyon au département Lettres et Art, à la New York University, et est titulaire d'un master de philosophie de l'École Normale Supérieure (Ulm). Elle a par ailleurs collaboré en tant que dramaturge et assistante à la mise en scène avec Cyril Teste, Yves-Noël Genod, César Vayssié, ou encore avec les cinéastes Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, et a réalisé son premier-long métrage, *Nostos Algos*, en 2018. Elle prépare actuellement son prochain film. Comme journaliste, elle a participé au lancement du quotidien en ligne AOC et l'émission culturelle *L'Esprit critique* de Médiapart.

La catastrophe comme délitement dans *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr

On assiste, ces dernières décennies, à une surreprésentation de la catastrophe charriée dans les blockbusters comme sur les fils d'actualité des réseaux sociaux. À cette surexposition sur les écrans fait écho l'omniprésence du terme « catastrophe », non seulement au sein des sciences humaines et sociales, mais aussi dans la sphère médiatique depuis quelques années. Cette prise de conscience s'apparente alors à une hantise, conduisant potentiellement à l'immobilisme et la monotonie plutôt qu'à la transformation du monde et l'ouverture de nouveaux possibles, tant artistiques que politiques.

Nos imaginaires sont ainsi colonisés par des images des *disaster movies* hollywoodiens, qui sont comme les miroirs de nos cauchemars occidentaux d'après Susan Sontag, dont le but est de normaliser ce qui est psychologiquement insupportable. Néanmoins, alors que la catastrophe, de projective et fictionnelle, tend à advenir, ces narrations simplistes et spectaculaires sont-elles les plus à même de nous donner à sentir et penser la catastrophe ?

À rebours des films-catastrophes américains, qui prennent le parti du spectaculaire et plus largement des représentations convenues de la catastrophe, je souhaite proposer une lecture écocritique du film *Le Cheval de Turin* (2011) de Béla Tarr. Originaire d'un pays qui déjà vécu la fin d'un monde, avec la chute du communisme, le cinéaste hongrois met en scène une « Apocalypse sans royaume » (Adorno). Si Annie Lebrun, dans *Perspectives dépravées*, se critiquait la « rétraction de l'imaginaire catastrophique », qui au lieu de nous emmener au plus loin ramènerait au plus près, comment, à travers cette fable presque muette, Béla Tarr représente-t-il une catastrophe anti-spectaculaire et illustre-t-il le concept de « délitement » que Yves Citton et Jacopo Rasmi, dans *Génération collapsonautes*⁶ préfèrent à celui d'*effondrement* pour désigner les conséquences de l'Anthropocène sur nos milieux de vie ?

J'étudierai alors comment, à travers le « parti pris des lieux » (Corinne Maury), l'expérience d'une durée étirée et la répétition des gestes dans un monde où seule la stérilité prospère, le cinéaste, s'appuyant sur un matérialisme négatif, redonne le « sentiment de la catastrophe » qui tend désormais à être banalisé.

⁶ Yves Citton et Jacopo Ramsi, *Génération collapsonautes*, Le Seuil, 2020.

Prenant le contre-pied du film-catastrophe, il s'agira d'étudier comment des subjectivités et des territoires dévastés, sur fond de désenchantements politiques, se lient, dans la lignée de ce Félix Guattari proposait dans *Les Trois écologies*, où il rapprochait catastrophe sociale, métaphysique et « naturelles ». Le film témoigne aussi de ce qu'Edgar Morin a nommé la « participation polymorphe du spectateur⁷ » : le spectateur ne s'identifie alors pas seulement aux personnages, mais aussi bien aux choses, aux objets, aux animaux, aux paysages. Non seulement la toile de fond est au premier plan dans un univers désesparé où l'être humain doute de sa place, mais on peut désormais également revisiter cette place faite aux éléments non-humains dans la dynamique actuelle cherchant désanthropociser nos regards.

Emilie Lamoine

Doctorante en Études Cinématographiques et Recherche Création, sous la direction de Frédéric Sabouraud, au sein du Laboratoire ESTCA de l'Université Paris VIII. Titre de la thèse : « La représentation de la catastrophe dans le film de crise et en crise. Étude et fabrication ». Diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy en 2001, Emilie Lamoine développe un travail autonome de fabrication de films, montré dans des festivals français de premier plan, des lieux dédiés au cinéma différent ou l'art contemporain à New York, Shanghai, Paris, et à la télévision. En 2016, elle décide d'investir autrement la création cinématographique. Ce fut le projet articulé (soutenu par un contrat doctoral de l'EDESTA) d'écrire une thèse de Recherche Création et de réaliser un film éclaté, catastrophe et minimal, intitulé *Les Dévastés – Le Rêve de la Grotte pré-historique* (2017), *La Maison dévastée* (2017) et *Les Rescapés* (2020) en composent l'ensemble. Sa recherche porte sur la représentation de la catastrophe dans le cinéma de genre et le cinéma moderne, sur le récit filmique de crise personnelle et structurelle induisant une forme et narration en crise, et sur les modalités de fabrication artisanale des films de fiction de peu de moyens.

Elle enseigne le cinéma, cours pratiques (écriture et réalisation) et théoriques (esthétique, théorie des pratiques, analyse filmique), au sein de l'école ARTFX à Montpellier en 2007-08, et depuis 2017 à l'Université Paris 8.

La catastrophe a déjà eu lieu

La catastrophe, dans l'ensemble des films composant le projet *Les Dévastés* que je réalise, est ce qui arrive à mon personnage d'écrivaine en crise, Sam Lewis ; ce qui la touche intimement et ce qui agit sur elle ; ce qui bouleverse les territoires qu'elle occupe et traverse – une maison, une ville, un pays : la France ; ce qui atteint ceux qui les peuplent, habitants et déplacés. Il s'agit de catastrophes naturelles, inondations et tremblements de terre secouant des espaces domestiques et urbains, et d'une mauvaise gestion politique de la crise, s'enracinant dans un cycle de crises ne connaissant pas de rétablissement. Leur représentation interroge les mécanismes de croyance du spectateur en celles-ci et le rapport instable des personnages non pas au monde, puisque sa fin a déjà eu lieu (Morton 2013), mais au réel ainsi ébranlé.

Au cinéma, la représentation de la catastrophe se heurte à un paradoxal impossible de saisissement. Il doit être mis en parallèle avec la difficulté de penser et prévenir la catastrophe, souffrant d'une part d'un poids de réalité insuffisant pour soutenir la

⁷ *Ibid.* p. 110.

volonté de la maintenir hors du monde réel (Dupuy 2004), sentiment ancré profondément bien que se manifestent en chaîne les désastres écologiques et politiques – « Nous ne croyons pas ce que nous savons » –, et d'autre part de la conviction paradoxalement inhibante que le monde prendra fin si nous n'agissons pas sur lui, empêchant cette pleine implication dans notre coexistence écologique sur la Terre (Morton 2013). En effet le cinéma de genre, afin de remédier à son défaut de crédibilité, a rendu vraisemblable la catastrophe, l'apprivoisant par un système de reconnaissance codifié, la tenant ainsi à distance sur l'écran, désamorçant l'angoisse qu'elle suscite (Sontag 1965) et échouant à rendre compte de sa puissance de rupture. C'est au contraire dans le défaut ou la défaite de la représentation, que peut être saisi quelque chose de la catastrophe (Rollet 2011), à travers sa mise en lambeaux, à la faveur du tremblement d'une image trouble et d'une figuration indécidable. À partir de la pensée de Maurice Blanchot d'un désastre « *ce qu'il y a de plus séparé* » (Blanchot 1980), j'avance l'hypothèse d'un espace cinématographique de la catastrophe qui ne peut être que séparé (des personnages, du monde réel représenté, des spectateurs), rendu infranchissable par la ligne de partage que forment le « trucage méta-visible » et le faux ou non raccord.

Ainsi mon film *Les Dévastés*, par le biais d'une mise en scène a minima des catastrophes et d'une modestie de moyens, de l'enregistrement documentaire d'un réel déjà abîmé, de procédés « dés illusionnistes » révélant leur dispositif, d'un évidemment des codes du genre, du recours à des tiers audiovisuels médiatisant et interrogeant ce qui advient dans la diégèse, procède à une mise à distance du spectacle des destructions et de la dépense qu'elle suscite (Szendy 2012), d'une esthétique du sublime célébrant en fin de compte le capitalisme (Fressoz 2016), et d'un mode de représentation illusionniste et transparent, dominant et autoritaire. Dans *Les Dévastés*, la réalité des catastrophes, troublée par des principes d'hétérogénéité, de discontinuité et de décollement, reste indécidable. Sont-elles vraies ou fausses, ont-elles réellement eu lieu, ou déjà eu lieu – en écho à la « peur d'une catastrophe qui a déjà eu lieu » (Barthes 2009 / Winnicot 1963) – et dans quel lieu ? Dans quelle relation à soi, au personnage, se manifestent-elles ? Quelle atteinte ?

Charlie Hewison

Charlie Hewison est maître de langues et doctorant à l'École doctorale 131 de l'Université de Paris, dans le laboratoire de recherche CERILAC. Sa thèse, sous la direction d'Emmanuelle André, porte sur les pratiques contemporaines du cinéma argentin expérimental, perçues sous un angle écocritique et matérialiste. Il a publié des articles, notamment dans la revue *Débordements*, et contribué à de nombreux colloques et journées d'études en France, au Canada et en Australie. Il est également programmateur cinématographique et co-fondateur de l'association *Détail*, dédiée à l'expérimentation sonore et visuelle sous toutes ses formes.

Rien à voir, rien à entendre : *sounds of a million insects, light of a thousand stars* (Tomonari Nishikawa, 2014).

Après la catastrophe de la centrale nucléaire Daichi-Fukushima, le gouvernement japonais a entrepris une énorme opération de décontamination de la région des alentours. Dès 2013-2014, quelques zones ont été déclaré habitables de nouveau, le gouvernement expliquant qu'il n'y avait plus de risque *a priori* de dégâts survenant de la radiation des sols et des plantes dans ces lieux. Un de ces zones était la ville de

Tamura à 35 kilomètres de la centrale, que le gouvernement a déclaré habitable en mars 2014. Au coucher du soleil le 24 juin 2014, le cinéaste expérimental japonais Tomonari Nishikawa a déposé environ 30 mètres de négatif couleur 35mm sous des feuilles mortes le long d'une route de campagne juste à côté de Tamura. Le cinéaste a laissé là la pellicule, enterrée sous les feuilles, jusqu'au lever du soleil le lendemain. Le film qui a résulté de ce processus de création, *sounds of a million insects, light of a thousand stars*, est un petit poème visuel et sonore d'une minute. On semble ne rien y voir à part les stries claires sur une pellicule vierge et bleutée, et on n'y entend rien à part le bourdonnement propre à une bande sonore apparemment vide en dehors des présences parasites.

Mais ces « riens » sont étonnamment épais. Ces *bruits* – visuels ou sonores – que l'on perçoit à la projection de ce court film, *signifient l'absence de bruit*, tout comme le son des insectes du titre signifie pour tout·e habitant·e des villes le *silence* propre aux espaces non-urbains. Entendre ou voir ce genre de *rien* et y percevoir du *bruit*, sentir des présences là où on ne devrait y avoir que de l'absence, demande ainsi un changement de perception, un *dissensus*. Le gouvernement japonais, en bon Police ranciériste, dit à la population qu'elle peut circuler, qu'il n'y a plus de danger, il n'y a rien à voir et rien à entendre là. Mais ce film semble au contraire injecter un doute dans la certitude des discours politiques : ces *riens* si précis que l'on voit et que l'on entend dans ce film, ne pourraient-ils pas être des preuves de radiation toujours présente dans les sols ? Le cinéaste ne dit jamais explicitement que son film rend visible et audible la présence de radiation dans ce lieu précis, mais c'est justement cette ambiguïté qui semble ouvrir une brèche face à la stratégie si faussement rassurante du « il n'y a rien à voir ».

Depuis au moins *Silent Spring* de Rachel Carson, prendre conscience des catastrophes écologiques d'aujourd'hui et à venir veut dire apprendre à faire attention à des dangers *invisibles* et inaudibles, dont la difficulté immédiate à percevoir est le plus souvent exploitée par les pouvoirs gouvernants dans leur volonté de rassurer les populations. Dans ce film, ainsi on trouve un exemple parfait de la capacité du cinéma à *faire dissensus* avec les perceptions officielles, nous invitant à *voir et entendre autrement*.

Alexandre Melay

Docteur en Arts, esthétique et théorie des arts contemporains de l'Université de Lyon. Il explore la relation entre les arts visuels et les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain. Ses recherches interrogent les formes de modernité et les phénomènes de mutations spécifiques à l'ère de la globalisation et de l'Anthropocène en abordant les thématiques et les problématiques symptomatiques de notre époque contemporaine. Il a dernièrement publié « Visions instantanées de l'Anthropocène. La photographie contemporaine à l'épreuve de l'environnement » (*The Goose*, 2020), « Un art écologique à l'ère de l'Anthropocène. Une expérience de vérité » (PU Savoie Mont-Blanc, 2020), « L'image du palmier face aux changements globaux. Une victime de la mondialisation » (*Amerika*, 2020) et « Entre images artistiques et images documentaires. Penser les mutations de l'urbain anthropocène avec le livre photographique » (*Reli'lart*, 2021 à paraître).

Territoires, paysages, pratiques documentaires de l'après-Fukushima. Quand l'image devient acte de résilience

La prise de conscience des menaces liées au réchauffement climatique, à l'effondrement de la biodiversité, à la progression de la désertification partout dans le monde sont des effets de notre entrée dans une nouvelle ère du Capitalocène, cette ère de la vie de notre planète où les effets de l'activité humaine capitaliste affectent la surface et l'atmosphère de la terre. Devant l'urgence de la situation et face au désordre environnemental et écologique, les images des photographes contemporains visent à synthétiser les représentations, les pratiques du monde capitaliste et les dimensions biologiques ou physiques d'un milieu. La photographie documentaire que réalise les photographes japonais s'emploie à sortir les débats sur la crise environnementale des cercles politiques, économiques et scientifiques, en élaborant des images artistiques révélant les interactions entre société et catastrophe naturelle, entre risque et crise.

L'ère post-Fukushima est un bon exemple : la triple catastrophe, à la fois naturelle, environnementale et nucléaire, marquée par le tremblement de terre, suivi par un tsunami dévastateur qui entraîna la catastrophe nucléaire de Fukushima a des conséquences des années sur l'humain, la biodiversité et la mutation des espèces végétales et animales. Déjà, dans une estampe japonaise datant du XIXe siècle, l'artiste Hokusai montrait la menace du

Risque naturel, de la catastrophe comme un présage de ce qu'il allait arriver. Depuis, les photographes japonais produisent des images à comprendre comme de véritables actes de résilience, où se rencontrent esthétique et discours environnemental. Œuvres de l'après 11 mars 2011, la photographie documentaire japonaise de Takashi Homma, Naoya Hatakeyama ou Tadashi Ono est révélatrice ; elle agit comme une manière de dire et de voir l'ère de l'anthropocène nucléaire à travers des images qui montrent la résilience de tout un peuple, les relations entre les individualités et l'environnement dans une perspective socio-politique.

L'objectif de cette communication sera de montrer qu'au-delà de l'aspect esthétique, l'image photographique demeure une prise directe du réel (Foster) qui lui permet d'être perçue comme une preuve. La relation existante et ce lien étroit avec le réel constituent alors la force de ces images ; puisque face à l'impuissance de la culpabilité des discours sur la crise environnementale, c'est d'un autre art dont nous avons besoin : l'image photographique a le potentiel d'agir à un autre niveau que les sciences dures en faisant appel davantage à notre intuition et à notre inconscient plutôt qu'à notre rationalité. Dans cette perspective, la crise environnementale est à comprendre d'abord comme une « crise de la sensibilité » (Latour, 2015) ; et la photographie peut jouer un rôle décisif d'enrichissement et de transformation de notre relation à la nature et au vivant. Des images qui deviennent un « objet » de conciliation et de réconciliation, à l'instar d'une « écologie de la réconciliation », développée par Michael Rosenzweig (2003), mais aussi un objet de la « reconstruction » (Paul Shepard, 1967). La photographie peut, non pas dénoncer, mais faire advenir de la sensibilité dans nos relations effectives au vivant (Shepard), grâce à sa puissance reconstructrice. Les images photographiques capitalisent ainsi sur leur pouvoir émotionnel capable de tisser des relations nouvelles à l'environnement, et d'enrichir en émotions, symboles, savoirs, imaginaires, notre sensibilité au monde vivant dans toute sa complexité, afin d'inciter à un changement de comportement chez l'humain, tout en constituant une puissance majeure pour agir sur ce champ de l'existence individuelle et collective.

Cette imagerie visuelle de l'après-catastrophe permet un discours théorique conceptualisé des liens entre photographie et environnement. Le médium photographique permet de témoigner, mais aussi de fixer les conséquences de la crise environnementale, tout en invitant à penser l'avenir. Alors que le discours écologique

s'essouffle et que les déclarations politiques sur le climat restent sans véritables effets, cette photographie japonaise a le mérite d'esthétiser notre monde malade dans la mesure où elle lie un concept d'éthique à la conception de formes esthétiques et relance le débat en nous touchant au cœur, réveillant nos énergies intérieures, et nous convainquant ainsi de notre capacité à changer le monde. L'ensemble de ces images photographiques se veut autant d'occasions d'enrichissement imaginaire de notre rapport à la nature, mais aussi une expérience de véracité face à la censure du nucléaire de notre ère « post-vérité ».

8 décembre 2021

Keynote

Catherine Wheatley

Catherine Wheatley is Reader in Film and Visual Culture at King's College London. She has published widely on questions pertaining to film, ethics and aesthetics, and is the author of four monographs, the most recent of which is *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the Cinema*. Catherine also writes regularly for *Sight & Sound* magazine and is a convenor of the BFI's Philosophical Screens series.

Wonder, renewal and the return of the world

In a section of *The Claim of Reason* called 'The ordonnance of the body; wonder vs amazement', the philosopher Stanley Cavell describes being "struck" by the fact that we share our embodiment with animals, yet that we nonetheless see ourselves as *human*. This produces, for Cavell, "a feeling of wonder".

Later in the same section he offers up wonder as an argument against ontological investigation and a rationale for continued perseverance in the face of skeptical doubt. To live in the face of doubt, Cavell argues, is to fall in love with the world. And to be in love with the world is to recognise that it "*is wonder enough*".

My paper draws inspiration from Cavell's thoughts on the connection between wonder, humanity and the world, to ask how film might invite us to see and understand the world differently through recourse to an affective experience of wonder which emphasizing our proximity to the world. I shall ask if, for Cavell, the world has been lost to us, how might wonder return it to us, and vice versa?

Table-ronde : Genres cinématographiques et formes de la catastrophe

Claire Salles

Doctorante en Arts et Médias à l'université Sorbonne Nouvelle (Paris) sous la direction d'Antonio Somaini et Emmanuel Alloa, ma thèse explore les imaginaires de la grossesse et des états utérins dans les technologies de communication. Mes publications abordent les représentations des personnes enceintes dans les médias (échographies fœtales, violences obstétricales, clips avec des stars enceintes). Je participe au collectif de recherche Les Jaseuses.

Mères en lutte dans le brouillard toxique : *Sous le dôme de Chai Jing* (2015) entre écocritique et écoféminisme

Si l'écocritique et l'écoféminisme se nourrissent volontiers mutuellement dans les études littéraires (Gaard 2010 ; Vakoch 2014 ; Gaard, Estok et Opperman 2015), cette perspective croisée est plus rare en études filmiques (Berila 2010).

Ma communication en propose un cas d'étude avec le documentaire *Sous le dôme* de Chai Jung, qui a compté 155 millions de vues à sa sortie en accès libre en 2015 et a reçu un accueil mitigé par les autorités chinoises. L'ancienne présentatrice vedette de télévision y anime une conférence dénonçant la pollution de l'air dans son pays. Son récit se structure dans l'articulation du brouillard de particules fines qui a couvert Pékin pendant 25 jours en janvier 2013, avec sa peur, en tant que mère, pour la santé et la qualité de vie de sa fille, opérée à la naissance d'une tumeur.

Ce cas d'étude permet d'envisager la catastrophe environnementale dans une temporalité inhabituelle, celle de l'intoxication qui s'étale sur plusieurs décennies. Comment le documentaire rend-il cette catastrophe du temps long perceptible et compréhensible ?

J'explorerai dans un premier moment le choix formel de filmer une conférence construite sur le modèle d'une Ted Talk (Fericca 2012), « genre émergent » (Ludewig 2017) peu étudié. Ce format permet d'entrelacer le récit intime à l'investigation, à la dénonciation et à l'activation locale citoyenne. La pollution aux particules fines pourrait être un hyperobjet (Morton 2018), mais elle se trouve ici déplacée à une échelle permettant l'action parce qu'elle est envisagée depuis un point de vue incarné.

Dans un deuxième temps, il faudra comprendre que cette incarnation est celle d'une mère, dont le corps est montré sur l'estrade et lors de ses voyages pour l'enquête. En particulier, sa voix donne une consistance aux graphiques intégrés aux diapositives et aux images filmées lors de son enquête. Les descriptions sensibles et les métaphores corporelles sont récurrentes. Je montrerai que leur emploi forme même une ligne de partage entre Chai Jing et ses interlocuteurs, tous masculins.

Enfin, j'explorerai les ambiguïtés de la séparation entre l'intérieur et l'extérieur dans *Sous le dôme*. Malgré la rhétorique de la protection face à l'invasion (par des masques, ou par l'enfermement), Chai Jing est bien « en plein milieu » du brouillard toxique, comme elle l'indique au début. C'est son milieu de vie, ce que sa grossesse lui a rendu particulièrement sensible.

Ainsi, cette étude de cas montre combien peut être fructueuse une perspective écoféministe dans une approche écocritique au sein des études filmiques : le dispositif de ce documentaire permet à une journaliste d'investigation, qui se définit avant tout comme mère, d'empuissanter, dans leur quotidien, des citoyen·nes et en particulier des mères contre la pollution de l'air. Elle incarne ainsi le personnage de l'*Eco-Mom* qui éprouve dans son corps les catastrophes environnementales (Antonetta 2002, Steingraber 2003, Hutner 2011). Au sein des études filmiques, une lignée s'esquisse, avec les personnages enceintes des séries *Tchernobyl* et *The Handmaids' Tale* et du film *Les Fils de l'homme*.

Mathilde Grasset

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Mathilde Grasset est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Strasbourg et titulaire d'un Master 2 de géographie et de cinéma. Ses travaux, sous la direction de Benjamin Thomas, portent sur les rapports du corps à son environnement dans le cinéma burlesque contemporain. Elle s'intéresse au travail esthétique des images qui rend sensible la définition réciproque du corps et de l'espace, les constants échanges de caractéristiques qui s'opèrent de l'un à l'autre. Elle a participé à la création du laboratoire junior « Cinégraphies » de l'ENS de Lyon et à l'organisation d'une journée

d'étude consacrée à l'usage des outils audio-visuels dans la recherche en sciences sociales. Elle a récemment coordonné une section de journal consacrée au cinéma de Bruno Podalydès, éditée par l'ENS de Lyon et publiée dans la revue *Débordements*. Elle prépare actuellement un ouvrage d'entretiens avec le cinéaste Bruno Podalydès.

Le cinéma burlesque au regard de la catastrophe : persistances et actualisations contemporaines

À l'évocation de l'âge d'or du cinéma burlesque américain, affluent des images de cyclones, de tempêtes de neige, de maisons écroulées et de villes ravagées. Qu'il soit la cause de ces destructions en chaîne – proprement catastrophiques car menaçant toute certitude, tout ordre préexistant – ou la victime abasourdie du déchaînement des éléments, le corps burlesque des origines répondait à l'impossible maîtrise de son environnement par une vitesse et des acrobaties immenses, une souplesse et une capacité d'improvisation hors-pair⁸. Tout porte à croire que le Slapstick, le burlesque comme « genre », s'est défini par l'importance du thème de la catastrophe, auquel correspond une esthétique où les matières et les chairs s'entrechoquent et s'emmêlent, où tout menace sans cesse de s'écrouler.

La mort du genre burlesque est datée par la plupart des théoriciens au début des années 1930 : l'arrivée du parlant et l'évolution du public, le développement de l'intrigue au détriment du gag actent progressivement la disparition de ce cinéma du jaillissement, explosif, de cet « univers

Jennifer Fay, dans son ouvrage *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene* (Oxford University Press, 2018), montre dans quelle mesure le personnage de Buster Keaton est constamment contraint de *réagir* aux contraintes de son environnement catastrophique.

Bousculé et tressaillant de la catastrophe ininterrompue⁹ ». Mais peu notent la survie d'une tonalité, la persistance de motifs, la réactualisation de procédés, de « manières de faire¹⁰ » proprement burlesques. Certes, les grands maîtres du burlesque ont laissé derrière eux une gestuelle héritée de la pantomime et du music-hall¹¹, ample et habile, leurs corps de funambules, vifs et précis. Mais émettons ici une hypothèse : la catastrophe burlesque, elle, a persisté, persiste encore. Non comme un motif parmi d'autres, comme un accident et le simple jalon d'intrigues contemporaines, mais bien plutôt comme le fonds commun qui unifie tout un corpus au-delà des frontières historiques et géographiques, une base rythmique qui gronde et sur laquelle se greffent de multiples mélodies.

Elia Suleiman (*It must be heaven*, 2019), Bruno Dumont (*Coin-coin et les z'inhumains*, 2018) ou Aki Kaurismaki (*Le Havre*, 2011), que nous étudierons en particulier, sont des représentants de cette filmographie contemporaine burlesque, où les déflagrations du muet ont laissé place à des dégradations aux rythmes imperceptibles, et où la vivacité des corps a cédé le pas à leur désengagement musculaire. La catastrophe, constante au fil des décennies, aurait seulement changé de nature : burlesque, elle l'est désormais par la torpeur et l'inefficacité des corps, seule réponse possible à son bruit sourd et constant. Des corps qui hoquent,

⁸ Jennifer Fay, dans son ouvrage *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene* (Oxford University Press, 2018), montre dans quelle mesure le personnage de Buster Keaton est constamment contraint de réagir aux contraintes de son environnement catastrophique.

⁹ J.-P. COURSDON, *Keaton et Cie: les burlesques américains du « Muet »*, Paris, Editions Seghers, 1964, p. 39.

¹⁰ C. Kihm, Introduction de P. BLOUIN et C. KIHM, *Le burlesque, une aventure moderne*, Paris, Art press. Hors-série, 2003.

¹¹ J. AGEE, *Sur le cinéma*, Editions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1991

tourment en rond, qui observent, immobiles et lents : impuissants. Le burlesque est inhérent à cette menace aujourd'hui bien plus sournoise qu'hier : elle n'est plus visible, mais présente partout ; elle n'est plus contournée par une volonté acharnée du corps, mais l'accable durablement. Le corps burlesque ne serait-il pas celui qui, face au désastre, s'accorderait encore le temps de regarder, prendrait acte de sa défaite, et adresserait au monde, par son inaction têtue, un dernier pied de nez désabusé ?

Wladislas Aulner

Wladislas Aulner est doctorant en cinéma au sein de l'école doctorale APESA (Arts plastiques, esthétique & sciences de l'art) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Vincent Amiel. Son projet de recherches a pour objet le corps dans les films apocalyptiques. Il a rédigé un mémoire de master intitulé « *Make The Body Great Again* : corps et idéologie dans le cinéma américain des années 1970 » sous la direction de José Moure.

Monde pulvérisé, images pulvérulentes : la valeur écocritique de la poussière dans les films apocalyptiques.

Communément, la poussière est symptomatique d'un temps d'absence, ou une forme de négligence, ainsi s'accumule-t-elle dans une maison inoccupée ou mal entretenue. Généralement inoffensive pour l'être humain, à l'exception des allergiques, elle prend une dimension bien plus menaçante lors d'événements catastrophiques. On se souvient des images du 11 septembre 2001 où, par deux fois, des nuages de poussière ont envahi Manhattan. Ou bien, de celle plus redoutable qui est provoquée par les explosions nucléaires, chargée en éléments radioactifs et dont on a longtemps cru qu'elle pourrait priver la Terre du rayonnement solaire des années durant. Élément du quotidien un peu embarrassant autant que menace soudaine, la poussière relève autant de la normalité que de l'exception. Dans les deux cas, elle est gênante et appelle à être chassée ou évitée, elle relève de la saleté. Car ce qui caractérise principalement la poussière, ainsi que ses semblables que sont les cendres et le sable, c'est son inexorable tendance à s'immiscer dans les moindres recoins, jusqu'à tout recouvrir et tout pénétrer. Elle s'impose entre les hommes et leur environnement habituel et, à première vue, corrompt ou témoigne de la corruption de la relation entre l'humanité et le monde. La poussière est évidemment omniprésente dans les films apocalyptiques et plus particulièrement dans les films contemporains :

Dans *Wall-E*, la poussière engendrée par la pollution s'abat en tempêtes sur la totalité de la surface de la planète. Dans ce milieu hostile qu'on fuit les humains, la survie du petit robot qui fait office de protagoniste est mise en péril par ces déluges de poussière qui recouvrent les panneaux solaire grâce auxquels il recharge ses batteries. Arrivé dans l'arche spatiale, Wall-E est immédiatement considéré comme un polluant : il répand de la saleté, mais c'est pourtant de cette même saleté qu'émerge l'espoir d'un retour de l'humanité sur Terre.

Dans *La Route*, John Hillcoat amplifie l'empoussièrement du monde dépeint par Cornac McCarthy dans son roman. Le père et son fils traversent les Etats-Unis dans un décor grisâtre, recouvert de cendres et de poussière. Si l'enfant incarne l'espoir d'une renaissance de la nature et de l'humanité, la toile de fond pulvérulente sur laquelle ils évoluent figure quant à elle un monde infertile qui réduit à néant toute

forme de vie. Mais là aussi, en intérieur, la poussière est occasionnellement synonyme d'espoir, car les deux personnages découvrent un bunker abandonné débordant de vivres poussiéreux.

La poussière annonce la fatalité du destin de l'humanité dans *Interstellar*, elle est la preuve que la terre devient incultivable et la planète inhabitable. Elle est au cœur d'un processus paradoxal de remémoration de l'avenir, recouvrant le sol et les objets d'un bureau inoccupé depuis des années, mais dans lequel se nichent les indices d'un Salut de l'humanité.

Notre étude portera donc sur la manière dont la poussière, est représentée dans les films apocalyptiques afin de montrer qu'elle peut être considérée comme une figure liminale, entre l'homme et le monde, mais aussi entre les figures humaines et le fond, au sens d'arrière-plan, de décor. Elle voile le monde, elle le sature de sa présence au point qu'elle ne peut plus être chassée, ou fuie. Paradoxalement, en recouvrant l'environnement et en contaminant les images, elle dévoile la fatalité du destin de l'humanité, elle participe à l'apocalypse au sens étymologique de « révélation ». A la marge du solide, informe et insaisissable, son état est proche du liquide ou du gazeux. Ainsi, les décors se noient en elle, au point qu'on peut assimiler son accumulation à la montée des eaux des récits diluviens. La poussière pose donc la question du temps et de sa fin, de la mémoire d'un monde qui a disparu ou est en train de disparaître. La fameuse locution prononcée par Dieu dans la Genèse, lorsqu'il chasse Adam n'est pas anecdotique (Gn. 3,19) : « Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière ». La poussière participe à faire des films apocalyptiques des sortes de vanités modernes où la figure humaine trouve sa place dans la nature morte où les survivants son réifiés au titre de reliques de l'humanité.

Alfonso Pinto

Alfonso Pinto (Palermo, 1983) est géographe et documentariste et actuellement occupe la fonction de chercheur postdoctorale à l'École Urbaine de Lyon. Après des études en lettres, histoire et géographie en Italie, en 2016 il soutient une thèse à l'ENS de Lyon sous la direction de Michel Lussault et Thierry Paquot portant sur les imaginaires urbains dans le cinéma des catastrophes. Depuis 2018 il s'occupe de catastrophes industrielles et de sites sacrifiés à travers notamment le projet scientifique et multimédia *Sicile Toxique*, dont le but est celui d'explorer à travers différents langages visuels la zone pétrochimique de Syracuse. À ce sujet, on signale les collaborations avec la photographe Elena Chernyshova, le photographe Stefano Schirato et surtout la réalisation d'un documentaire long-métrage en collaboration avec le réalisateur François Xavier Destors qui verra le jour à la fin de l'année 2022.

De la photographie paysagère à la fiction : La série *True Detective* et l'esthétique du Sublime Toxique

La première saison de la série télévisée *True Detective* (HBO, 2014) raconte d'une enquête policière menée en Louisiane par un couple de policiers. L'action se déroule dans la zone comprise entre la Nouvelle Orléans et Baton Rouge, le long de la rivière du Mississippi. Atmosphères sombres, personnages marginalisés, ambiances aux allures post-apocalyptiques (nombreuses sont les références aux ouragans), un environnement hostile, rappellent en partie les codes du *Southern Gothic* tout en présentant d'importantes innovations esthétiques. Premièrement, la série présente une intéressante convergence entre le contexte diégétique de l'action et les lieux

effectifs du tournage. Le spectateur se trouve plongé au milieu d'un territoire délabré, peuplé de pauvreté, marginalisation, maladie et dans lequel les espaces marécageux du Bayou se voient surplombés par des gigantesques usines pétrochimiques. En creusant dans les arrière-plans de la production, on découvre le rôle majeur joué par le travail photographique de Richard Misrach. Ce dernier, entre 1998 et 2010 a sillonné ces lieux connus sous le nom de *cancer alley* en publiant un remarquable travail géo-photographique qui porte le nom de *Petrochemical America*. La série de HBO en effet se déroule (et a été tournée) dans le corridor pétrochimique louisianais, une gigantesque zone pétrochimique qui longe le Mississippi entre la Nouvelle Orléans et Baton Rouge et tristement connue par des graves problèmes socio-environnementaux auxquels s'ajoutent les vulnérabilités des zones humides souvent atteintes par les ouragans et constamment menacées par l'érosion des sols. Le rôle joué par les photographies de Misrach est témoigné déjà par le générique de la série, dans lequel certaines de ces images sont traitées pour se fondre avec les personnages de la série. Mais, en lisant plusieurs interviews des auteurs, on découvre que c'est bien toute l'esthétique de la série à avoir été profondément influencée par le travail du photographe. Cette convergence intéressante entre deux langages différentes porte à une reconsidération globale de *True Detective* qui assume des traits profondément métaphoriques renvoyant à la situation socio-environnementale de ces lieux : personnages malades, défigurés, alcooliques, toxicomanes, références constantes aux sémantiques du toxiques, aux ouragans et à la montée des eaux etc. Plusieurs contributions en effet suggèrent de considérer toute l'histoire de l'enquête comme une métaphore de la nouvelle condition environnementale toxique. En ce sens, *True Detective* se veut avant tout comme un portrait socio-environnemental aux allures profondément post-catastrophiques, tant d'un point de vue littéral que d'un point de vue métaphorique. En conclusion, on peut considérer *True Detective* comme un exemple remarquable d'une nouvelle esthétique qui pourrait être à la base de l'expérience de l'Anthropocène : le sublime toxique, à savoir le changement de référent qui substitue, en termes kantien, l'élément naturel avec un autre entièrement artificiel.

Keynote

Christine Marran

Christine L Marran is Professor and Chair at the University of Minnesota in the Department of Asian and Middle Eastern Studies. She is founder and head convener this year for the UMN's Environmental Humanities Initiative. She brings an ecocritical perspective to Japanese literature and cinema in her most recent book *Ecology Without Culture: Aesthetics for a Toxic World* (University of Minnesota Press, 2017). Her various articles address the work of Ishimure Michiko, animals in visual culture, and the cinema of Kurosawa Kiyoshi, among other topics related to the environment.

Return to Minamata in Tsuchimoto's Minamata Film Series

This talk examines how the films of Tsuchimoto Noriaki depict the slow violence of industrial toxins. Specifically, Marran addresses how Tsuchimoto's filming of bodies-in-motion effectively reconceptualizes early cinema's "industrial gaze" and constitutes an inherent critique of early industrial film's reliance on treating bodily movement as reproducible and machinic. In a discussion of the "optics of ambulation" and other

aspects of bodily movement, Marran shows how cinema can address bodily movement and perception in the industrial age.

Table-ronde : Habiter après la catastrophe. Vulnérabilité et *care* pour le monde

Livia Monnet

Livia Monnet is Professor of Comparative Literature, Film, and Asian Studies at the University of Montreal. She has published extensively on environmental humanities, feminist and queer ecocriticism, philosophies of immanence, and Japanese contemporary visual culture. Her forthcoming projects include *Toxic Immanence: Decolonizing Nuclear Legacies and Futures* (McGill-Queens University Press, 2022), and a study of environmental art from Asia and Oceania. Monnet's recent publications include: "A Chaosmos of Condivision: Radiation Aesthetics in the TV Anime *Coppelion* (2013)," in *Ecocriticism in Japan* (Lexington Books, 2018); "My Flight Is the Rebellion: History, Ghosting, and Representing in Nalini Malani's Video Installations," in *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead* (Hatje Cantz, 2018); and a forthcoming essay in *Screen Bodies* on the Chinese artist Lu Yang.

Radioactive Mutants and Nuclear Decolonization in Almagul Menlibayeva's Video Installation *Transformation* (2013-2016)

This presentation examines Kazakhstani artist, Almagul Menlibayeva's monumental video installation *Transformation* (2013-2017), which was exhibited at the Grand Palais in Paris between December 17, 2016 and January 2, 2017. The talk opens with a series of reflections on the relation between the screen arts, ecocriticism, and nuclear decolonization: Where and how do we begin to decolonize a global nuclear order that has contaminated all Earth systems, disrupting and altering the genetic and cellular infrastructure of all living beings? In what way can nuclear ecocriticism contribute to nuclear decolonization and anti-nuclear activism? (Hurley 2020) To what extent should indigenous decolonization be distinguished from *hibakusha* (people directly impacted by nuclear testing and nuclear power production) decolonization? I argue that Menlibayeva's installation provides a unique perspective on these questions by means of an experimental approach I theorize as a *decolonial aesthetic of the immanation-audiovisual-image*. Defining the immanation-audiovisual-image as an immersive, platformative type of image that captures at once "media-inflected situations of infra-individual intra-action" (Lamarre 2017) and the embodied, immanent experience of *alterlife* (i.e. life altered by toxicity, colonialism, and the *ontopower* of the global nuclear-extractive capitalism) (Murphy 2017, Massumi 2018, Monnet 2022), I will show that *Transformation's* decolonial optics envisions several strategies for decolonizing Kazakhstan's post/socialist history as well as Cold War nuclearism and contemporary nuclear necropolitics. These strategies include: highlighting of the coloniality of nuclear technoscience; "radioactive" testimonies by survivors of the Cold War-era Soviet nuclear tests; and a trenchant immanent critique of grand geoengineering schemes as well as novel, "sustainable" nuclear technologies for ensuring a(n) (in)habitable planetary future.

Rosine Bénard O'Kelly

Rosine Bénard O'Kelly est maître de conférences en études cinématographiques au sein du département SATIS de l'Université Aix-Marseille. Ses travaux de recherche, privilégiant des approches esthétiques et philosophiques, s'articulent principalement autour des fonctions narratives, plastiques et idéologiques de la nature dans les arts visuels (cinéma, installations, jeux vidéo, peinture, photographie...). Elle est l'auteur de plusieurs articles sur le sujet, dont notamment : « Les neiges du cinéma asiatique » (Revue *Cinéaction*, 2019), « L'image atmosphérique au cinéma. Poétique du flou naturel » (Ouvrage collectif « L'Art tout contre la machine », 2021), et « The Eroticism of Nature in the Contemplative Contemporary Cinema » (*Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2021).

Réenchanter les paysages dévastés. *The Land of Hope* de Sono Sion et *Homeland* de Nao Kubota

Les films *The Land of Hope* (2013) de Sono Sion et *Homeland* (2014) de Nao Kubota mettent en évidence le trauma des victimes de l'explosion nucléaire et des radiations de Fukushima (11 mars 2011). Ce désastre écologique qui a causé la mort de presque 20 000 personnes a également conduit à l'apparition de véritables « villes fantômes ». Dans certaines régions, comme celles du Tōhoku, la désolation paysagère évoque une « fin de la nature » (Bruno Latour), tout en soulignant la dépossession des terres qu'ont connue de nombreux japonais.

En partant d'un état des lieux de cette situation particulière (les deux cinéastes ont réalisé de nombreux entretiens avec les habitants des régions concernées avant de filmer), ces films interrogent des sujets éminemment liés à l'écologie (au sens étymologique du terme) et à l'écocritique : quel est l'attachement de l'humain à la terre qui l'a vu naître et grandir ? Comment faire le deuil de la nature ? Comment se réapproprier un paysage dévasté et le « réenchanter » ? Comment un paysage traumatique peut-il devenir un « paysage thérapeutique » ? Mais aussi, dans une perspective plus politique, comment se positionner face aux informations fournies par les autorités qui semblent minimiser les risques encourus et ne pas prendre la mesure de la gravité des choses, d'un point de vue aussi bien environnemental, sanitaire que sociétal ?

Nous nous proposons ainsi de réfléchir sur les moyens du cinéma pour traduire ce sentiment d'appartenance à la terre mais aussi et surtout la nécessaire (et forcée) reconstruction des sujets après la catastrophe (résilience psychologique). Pour ce faire, nous évoquerons aussi bien des sources esthétiques et philosophiques (comme la vision anti-dualiste proposée par François Jullien dans son ouvrage *Vivre de paysage*) que des sources plus socio-politiques (comme le concept de « slow violence » développé par Rob Nixon), tout en nous efforçant de contextualiser nos réflexions en les reliant le plus possible avec les croyances et les us et coutumes japonaises (mis en évidence, par exemple, récemment par Richard Lloyd Parry dans *Les Fantômes du Tsunami* (2018), ou par Mélanie Pavy dans sa thèse intitulée « Fictions Oméga » (2020)).

Lucie RYDZEK

Issue d'une double formation en études japonaises (Strasbourg, Licence de Langues et Cultures Étrangères) et en études cinématographiques (Lyon 2, Master de Cinéma et Audiovisuel), Lucie Rydzek commence à s'intéresser au cinéma japonais contemporain lors de son master 1 alors qu'elle travaille sur les questions de

transhumanisme et de corporéité dans les films d'animation cyber-punk. En master 2, encadrée par Elise Domenach (ENS de Lyon) et Benjamin Labé (Lyon 2), elle se spécialise sur l'étude des possibilités esthétiques du concept de ma dans les cinémas de Kitano Takeshi et de Kawase Naomi. Elle est sélectionnée pour participer au colloque étudiant de l'école thématique de Pittsburgh, organisée par Luc Vancheri (Lyon 2). Cumulant les domaines de l'esthétique, de la japonologie et de l'histoire du contemporain, son projet de thèse se fait l'élargissement des questionnements écocritiques déjà effleurés en s'intéressant à la portée de ma dans le cinéma japonais post-2011.

Le "ma" (間) dans le cinéma post-Fukushima de Naomi Kawase

Cette intervention se propose de considérer l'esthétique du cinéma post-2011¹² de Naomi Kawase au travers du concept sino-japonais de « ma » (間) qui, en théorisant les notions de rapport et d'espace-temps, permet à la fois de s'intéresser autrement aux techniques cinématographiques, et d'interroger les relations sociales et les modes d'inscription de soi dans le monde au temps de l'anthropocène.

La triple catastrophe du 11 mars 2011, ses conséquences qui perdurent jusqu'à aujourd'hui (pollution radioactive), ainsi que l'actuelle pandémie sont autant de marqueurs de la « société du risque¹³ » d'Ulrich Beck, caractéristique de l'époque anthropocène. En s'en emparant, les cinéastes japonais, entre autres artistes des régions du globe touchées par de grandes catastrophes anthropocènes récentes, proposent de nouveaux angles d'appréhension du monde et du rapport au vivant, tout en questionnant les limites de leur art. Parmi eux, Naomi Kawase réexplore ses thèmes de prédilection que sont le rapport aux autres (notamment les liens familiaux ou communautaires) et le rapport à la nature, au travers de documentaires et de films de fiction évoquant directement ou indirectement le 11 mars 2011.

Issu de la langue orale de la région de Kyoto, antérieur au Ve siècle et influencé par la pensée chinoise, ma a été, selon Michael Lucken¹⁴, conceptualisé par le philosophe japonais Nakai Masakazu dans les années 1920-30, en réponse aux travaux d'Henri Bergson sur l'espace et le temps, et de Martin Heidegger en phénoménologie. Il a été revisité dans l'après-guerre par les chercheurs japonais des études culturalistes (Nihonjinron) puis par des chercheurs étrangers afin de réexplorer philosophie, architecture, géographie et arts.

Nous nous proposons ici de mobiliser plusieurs acceptions du concept afin de tenter de donner une nouvelle clé de compréhension de l'œuvre récente de Kawase. À travers une sélection de films (*3.11 Sense of Home* (2011), *Still the water* (2014) notamment), nous nous intéresserons à la façon dont son « ciné-ma » se fait dispositif performatif du social, questionne le rapport à la terre d'appartenance, le rapport à la nature, et, de manière générale, se fait fenêtre sur l'invisible.

¹² Nous souhaitons évoquer par ce terme la triple catastrophe de mars 2011 (séisme, tsunami, accident nucléaire) et la pollution radioactive encore d'actualité.

¹³ *La société du risque* (1986).

¹⁴ M. Lucken, « Les limites du ma. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°13, PUF, janvier 2014, p. 45-67.

Pauline Nadrigny est philosophe, spécialisée en esthétique et maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (PhiCo/CEPA). Après une thèse consacrée au concept d'objet sonore, axée sur la pensée de Pierre Schaeffer, ses recherches portent sur les musiques contemporaines et expérimentales, abordées sous divers aspects : statut des écrits d'artistes, relation entre pensée musicale et philosophie, mutations de l'écoute et de ses pratiques, paysage sonore et écologie acoustique... Elle est également musicienne et compose en duo sur de nombreux films muets, en solo, sous le nom de Lodz, des chansons traversées de perturbations électroniques, mêlant texte, pianos désaccordés, citations musicales et *field recording*.

Samosely : retour à Tchernobyl. Peter Cusack et le journalisme sonore

Dans son projet *Sounds from Dangerous Places (Recommended Record, 2012)*, Peter Cusack parcourt l'Europe et pose ses micros dans des sites contaminés, pollués, sur lesquels l'activité industrielle a laissé des traces durables : champs pétrolifères de Baku, décharges à ciel ouvert dans le Kent, ainsi que la zone d'exclusion qui entoure la centrale de Tchernobyl : dans la ville de Pripyat, au village même de Tchernobyl, dans les villages avoisinants, Lychmany, Opachichi, Duminskoye, dans la forêt, au bord des routes... La catastrophe de Tchernobyl hante notre imaginaire depuis les années 90 : elle peut s'apparenter à une esthétique de la catastrophe (comme dans la série Tchernobyl, 2019), mais également de la ruine. Nous connaissons bien les images de ces lieux désertés, comme hantés par une force sourde et maligne, et où la vie s'est arrêtée brutalement (salle de classe désertée, immeubles vides, aires de jeux, granges à l'abandon.).

Dans ce contexte, l'approche du *field recording* renouvelle profondément notre appréhension de ce type de lieu et du phénomène de la contamination radioactive. Sous le concept de journalisme sonore, Peter Cusack propose en effet d'apporter des éléments à notre perception que la vue ne permet pas toujours de remarquer : le fait, tout d'abord, qu'une activité humaine a toujours cours à Tchernobyl (elle s'entend notamment dans la tension des lignes électriques, qui alimentent une partie de la central toujours en activité) ; la vie animale, également, qui a repris ses droits et qui, si elle reste souvent invisible, se donne à entendre dans toute sa plénitude ; le son des phénomènes climatiques, dont le rôle dans la contamination environnementale du site est ainsi mis en évidence ; le son de la contamination elle-même, phénomène invisible que le signal caractéristique du dosimètre révèle en chaque endroit ; le son des hommes enfin – les samosely, ceux qui sont revenus, malgré l'interdiction, vivre dans la zone d'exclusion et qui, par leurs récits, leurs chants, font vivre la mémoire d'un lieu qui n'est plus sourd.

Cette communication partira d'une analyse des prises de son de Peter Cusack afin de comprendre quelle perspective sur la crise environnementale survenue à Tchernobyl peut apporter une pratique de l'enregistrement de terrain. Dans le contexte de la contamination radioactive, la prise de son est un médium particulièrement adapté. En effet, le son est un sensible diffus, auquel nous sommes par essence exposés (« L'oreille n'a pas de paupière » soulignait R. M. Schafer). Contrevenant à toute esthétique du sublime de la catastrophe, l'approche du *field recording* permet ainsi de mettre en évidence des phénomènes ténus mais essentiels dans le contexte des bouleversements écologiques. En se faisant lui-même samosely – revenant dans un lieu condamné – le preneur de son nous invite à considérer comment habiter, par l'écoute, un lieu qui n'est plus tout à fait le nôtre.

Lucia Ramos Monteiro

Lucia Ramos Monteiro est maître de conférences à l'Université Fédérale Fluminense. Après une thèse sur l'imminence de la catastrophe au cinéma (Paris 3/Université de Sao Paulo) et un post-doctorat sur le cinéma de longue durée et la visibilité du fond cinématographique (Université de Sao Paulo/Université Grenoble Alpes), ses recherches portent actuellement sur des questions de temporalité et d'écriture dans les cinémas amazoniens. Elle a participé à l'ouvrage *Fordlandia*, organisé par le collectif Suspended Spaces, et est coéditrice de plusieurs publications collectives dont *Oui, c'est du cinéma* (Campanotto, 2011), *Palmanova. Victor Burgin* (Form[e]s, 2016) et *Cinema: estética, política e dimensões da memória* (Sulina, 2020). Programmatrice et critique, elle a idéalisé des festivals et cycles de films, notamment autour des cinémas liés aux indépendances africaines, du cinéaste colombien Luis Ospina ou encore de films tournés en Amazonie.

Cinémas amazoniens à l'ère de l'Anthropocène

À un moment où l'humanité semble prisonnière de ce que Günther Anders décrit comme « le temps de la fin », et où les catastrophes s'enchaînent en Amazonie (incendies, déforestation croissante, violence, maladie), étudier les cinémas amazoniens m'est d'abord apparu comme une urgence. Pour les populations amazoniennes, résister à l'extermination constitue une condition de vie depuis l'arrivée de l'homme blanc sur le continent amérindien, il y a plus de cinq siècles. Dans ce contexte, l'expérience des peuples indigènes est précieuse.

À partir d'un survol de l'histoire du cinéma en Amazonie (la région comprend plusieurs pays et différentes langues et entretient un rapport complexe avec les cinémas nationaux d'Amérique du Sud), les analyses se concentreront sur quelques configurations emblématiques, dont celle des images tournées en caméra embarquée, présente dans un vaste ensemble de films, de *Au Pays des Amazones* (Silvino Santos, 1922) à *La Fièvre* (Maya Da-Rin, 2019), en passant par *Amazonas*, *Amazonas* (Glauber Rocha, 1965), *Iracema* (Jorge Bodanzky et Orlando Senna, 1974), *Awotsi Yorenkatsi Tasori* (Wewito Piyãko, 2015) et *Para ter onde ir* (Jorane Castro, 2016).